



Estudios de Teoría Literaria
Revista digital: artes, letras y humanidades
Año 5, Nro. 10, septiembre 2016
Facultad de Humanidades / UNMDP, ISSN 2313-9676

Flusser e o signo “?”: a musicalidade da poesia e os limites da linguagem

Tiago Hermano Breunig¹

Recibido: 28/06/2016

Aceptado: 12/08/2016

Resumen

Al detenerse en el signo “?” Flusser postula que el significado es “uno de los problemas centrales del pensamiento de la actualidad”. A partir de este signo, diferencia significado y sentido, que define como “lo que quiere decir”. Por lo tanto, el problema del significado y del sentido converge con el del pensamiento mismo, en la medida en que, según el autor, todo pensamiento parte de una tautología, es decir, de lo que “no dice nada”. Si la comprensión del significado implica los aspectos musicales de la lengua, como el signo “?”, según Flusser, la música, al superar el límite de la lengua, cae “en el mismo abismo de la tautología”. Cree que el debate sobre los límites de la lengua contribuye a la iluminación del problema del significado de la música, y confiesa “que de todos los signos existenciales es el “?” lo que articula más significativamente (...) la situación en que estamos”. Es en este sentido, en esta “Stimmung”, como diría Flusser sobre el significado del signo “?”, que este artículo tiene como objetivo reflexionar, desde el problema del significado, la relación entre la poesía y la música contemporáneas a Flusser.

Palabras clave

Flusser – música – poesía – significado – sentido.

Abstract

When inquiring the sign “?”, Flusser postulates that meaning is “one of the main problems of the present times thought.” From the sign above, Flusser differentiates meaning and sense, which defines as “what means”. Thus, the problem of meaning converges with the problem of thought itself, since, according to Flusser, all thoughts come from a tautology, i.e., what “means nothing”. If the understanding of meaning implies the musical aspects of the language, as the sign “?”, according to Flusser, music falls “in the same abyss of tautology” as it overcomes the language limit. Flusser believes that the discussion of language limits contributes to the problem of the meaning of music and confesses that among all the existential signs the “?” is the one that articulates better the situation in which we are. It is in this sense, in this “Stimmung”, as Flusser says about the meaning of the sign “?”, that this paper aims to reflect, from the problem of meaning, on the relationship between music and poetry contemporary to Flusser.

¹ Doutor em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor colaborador do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Contacto: thbreunig@gmail.com

Keywords

Flusser – music – poetry – meaning – sense.

*Resumo meu argumento anti-schopenhauriano:
o universo das tecno-imagens se comporá de
representações computadas e musicais que não
podem enganar porque nada encobrem.*

Flusser

Capo

Em 1965, Flusser publica o artigo “?”, em que reflete acerca da natureza do signo “?”, considerando o seu significado, que julga um dos problemas centrais do pensamento da atualidade. Assim, Flusser afirma que “O signo ‘?’ tem significado”, nega, no entanto, que tenha “sentido”, uma vez que “não quer dizer nada”.

Embora o signo, ao ocorrer no interior de uma estrutura frasal, contribua, com seu significado, para o sentido da frase, sendo que apenas a frase tem sentido, em detrimento do signo, Flusser afirma que a fidelidade ao seu significado implica reconhecer o seu aspecto existencial, o qual parece se relacionar com o seu aspecto musical, revelado, na linguagem oral, pela melodia.

Afinal, a compreensão do significado requer, conforme explica Flusser em um artigo posterior, melodias como as produzidas justamente por “?”, o que constitui o aspecto musical da linguagem. Ainda que o ideal do significado se defina como uma linguagem expurgada de todos os elementos musicais, conformando um significado puramente formal e despido do significado existencial.

No significado do signo “?” Flusser descobre, enfim, um clima, o clima da interrogação, que constitui o seu sentido. E entre todos os signos existenciais, postula Flusser, o “?” articula mais significativamente a situação na qual estamos. Esta a fidelidade ao seu significado, equivalente, segundo Flusser, ao papel mais nobre da poesia, qual seja, formular frases com sentido novo que tenham um significado conferido pelo “?”.

Precisamente o aspecto musical da linguagem, compreendido por sua melodia, seu ritmo e seu timbre, define os limites da linguagem, preservando a vida que (sobre)vive no significado existencial, garantido pelos poetas que combatem a morte ao ressoar a musicalidade da linguagem. Ao ultrapassar os limites da linguagem, os poetas tocam a vida, motivo por que, segundo Flusser, Schopenhauer e Nietzsche, com sua filosofia da vida, consideram a arte musical como uma maneira imediata de captar a realidade.

O advento do interesse pela vida na filosofia, representado por Schopenhauer e Nietzsche, na afirmação de Flusser, permite reconstituir o caminho da intelectualização do intelecto, processo que, conforme Flusser, funda o modo de pensar ocidental e que, ao buscar o significado, promove o esvaziamento do conceito de realidade. E permite, sobretudo, pensar o papel da poesia em meio ao referido caminho. Caminho por onde Schopenhauer, ao seguir os passos de Platão, com sua compreensão de representação da arte, errou, embora identificasse na música um elemento irracional, definido por uma irrepresentabilidade. Com o processo de intelectualização do intelecto, Flusser postula

que o intelecto desautentica todos os demais campos mentais, inclusive o dos sentidos, compreendidos pelo autor como uma materialidade da realidade, produzindo uma civilização para a qual a realidade se refugia no intelecto, apontando para o idealismo e, no limite, para o pessimismo e o niilismo.

No interior do referido processo, a arte musical sofre uma matematização e uma aritmetização, em curso desde o pitagorismo, com sua concepção musical de um mundo caracterizado pela estabilidade e inteligibilidade, paralelamente ao processo de matematização e aritmetização do pensamento ocidental.² Uma vez fundada a teoria musical no interior de uma racionalidade integralmente calculada, os preceitos que a caracterizam naturalmente se estenderiam sobre a mesma, como comprova a sistematização da notação musical conforme um sistema cartesiano, em que as coordenadas representam o ponto –a nota musical– localizado em intersecções dos eixos perpendiculares.

Assim, a música se cinde, ainda na antiguidade grega, entre a mundana, representando a ideal das esferas, e a humana, representando, por sua vez, a real dos instrumentos. A cisão notadamente reflete a concepção de um mundo e de um ser cindidos. Ao associar a referida concepção ao problema da representação da natureza pela arte, Platão postula a sua inferioridade devido ao fato de se destinar a partes da alma julgadas inferiores e de reduzir a arte a imitação da realidade. E na medida em que se associa com a pior parte da alma –a melhor parte consistiria, na equação de Platão, obviamente na razão– a poesia deveria ser definitivamente banida, juntamente com a música, que, entre os gregos antigos, permanecia em perfeita unidade com a poesia.

O problematização da representação pela linguagem musical, compreendida a partir do platonismo, portanto, pela ininteligibilidade intelectual dos sons musicais e pelo apelo sensual, que a remete a partes inferiores da alma e a bane da cidade, remonta a Schopenhauer, que reconstitui um lugar para a arte musical na medida em que a concebe como a linguagem imediata da vontade. Se, para Schopenhauer (2003: 229), no entanto, a arte musical consiste na representação de algo que “nunca se pode tornar representação”, como afirma acerca da Vontade, ou de seu objeto ser “imediatamente a Vontade” em detrimento da representação (Schopenhauer 2005: 346), a sua busca por uma significação mais profunda para a arte musical constitui uma idealização, concebida como uma analogia com as Ideias, como as compreende Platão.

A busca schopenhauriana converge, portanto, com a busca do significado que, segundo Flusser (2011), impele a teia de pensamentos, tecida conforme a representação schopenhauriana, e implica o abandono da realidade. Concepção que, segundo Flusser, precisa ser abandonada. Para tanto, Flusser (2011: 79) sugere a poesia, compreendida como “situação de fronteira do intelecto”, portadora da possibilidade de um novo senso de realidade, de modo que a reconhecimento das limitações do intelecto, permitido pela poesia, aparece para Flusser como fundamental para contribuir para a superação da situação atual da nossa civilização, caracterizada pelo esvaziamento do sentido de “realidade” proveniente da intelectualização do intelecto.

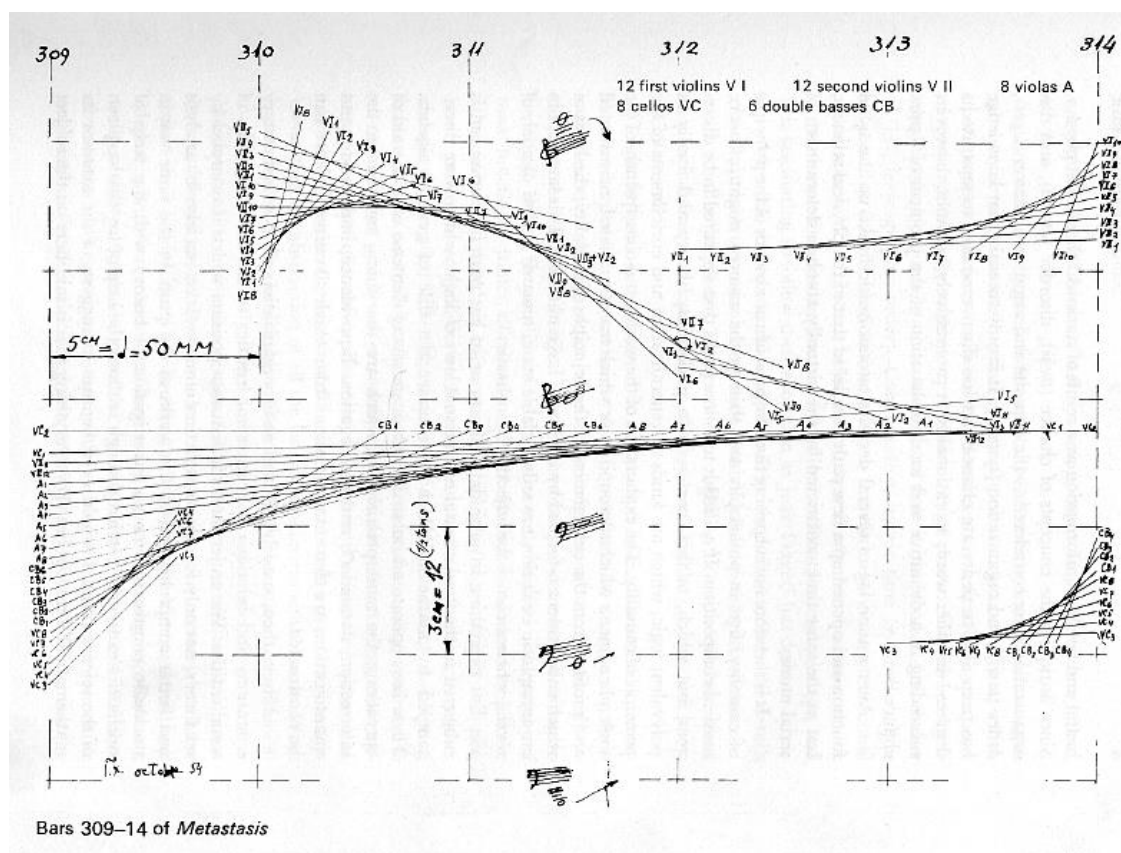
Ora, a concepção de poesia de Flusser converge com a de Nietzsche (2005: 19-20) segundo a qual a poesia consiste em uma linguagem dotada de um impulso musical que se manifesta em detrimento de uma moral que “desterra a arte (...) ao reino da mentira”, como propunha o platonismo, e que recusa os afetos, a beleza, a sensualidade,

² A respeito da matematização e da aritmetização do pensamento musical, cf. D’Ors 2009.

o mundo e a vida. A musicalidade que se imprime na poesia estende para a literatura, produto de palavras e, por conseguinte, de conceitos, a irrepresentabilidade e ininteligibilidade intelectual que caracterizam os sons musicais, confrontando o racionalismo ocidental. Afinal, a arte musical, embora se matematize e aritmetize desde o pitagorismo, preserva o seu impulso irracional, compartilhado com a poesia.

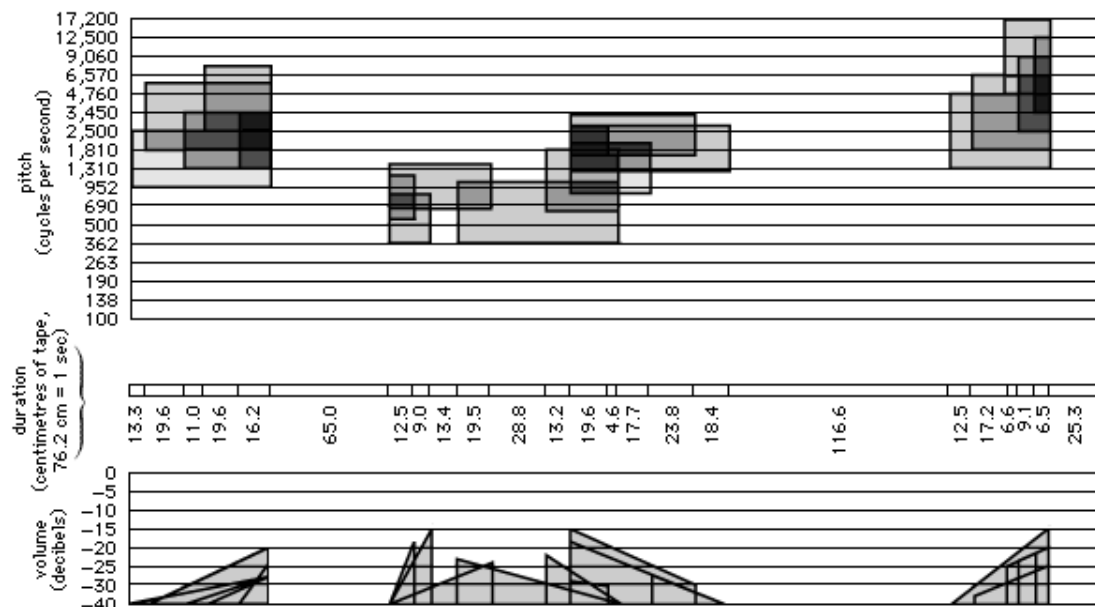
Mas o mundo musical –e o mundo mesmo– de Nietzsche e, sobretudo, de Schopenhauer, se encontra distante do vivenciado por Flusser. O serialismo de Arnold Schoenberg, ao problematizar os sentidos envolvidos na percepção musical em nome do intelecto, aspecto privilegiado, inclusive, por Adorno, potencializa a intelectualização da linguagem musical. O abandono de categorias musicais tradicionais por Schoenberg inicia uma ruptura progressiva com as regras tradicionais da harmonia e do contraponto, bem como da forma e do estilo, que indicam um sentido, culminando com o serialismo integral, propagado, entre outros, por Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, que, influenciados por Olivier Messiaen, estendem o serialismo aos demais elementos musicais, como ritmo, timbre e intensidade.

Ao oferecer o mesmo tratamento para todos os elementos musicais, o serialismo integral rompe com as noções tradicionais de forma, movimento, melodia, e mesmo com a notação musical tradicional, que se revela incapaz de registrar, em pautas que funcionam similarmente a um sistema cartesiano, composições musicais cujo rigor calculista, sobretudo na aplicação de teorias de probabilidade e permutabilidade, requer esquemas mais complexos:



Yannis Xenakis – Metastasis (1954)

Submetidos ao mesmo rigor calculista, que se estende como uma calculabilidade radical dos processos composicionais, os elementos musicais e seus respectivos registros são subordinados a um controle total.



Karlheinz Stockhausen – Studie II (1954)

Com efeito, o mundo musical – e o mundo mesmo – que se insinua a partir do serialismo integral se encontra distante do vivenciado por Schopenhauer e Nietzsche. Condiz, no entanto, com o mundo de Flusser, como o prova a estreita similaridade entre o programa do serialismo integral, como o compreende Boulez, ao menos, e o programa dos aparelhos como o entende Flusser, ou seja, como jogo de combinações, sobretudo diante do totalitarismo dos aparelhos, em que, segundo Flusser (2008), os homens funcionam em função dos aparelhos, autonomizados das decisões humanas.

Ao circunscrever as condições de criação das vanguardas musicais a um totalitarismo, Pierre Schaeffer (1993: 488) reconhece, no horizonte do campo de concentração e da bomba, que os escombros da guerra obrigam ao serialismo integral. Assim, ironicamente, as vanguardas musicais se afirmam como representação, como, mais precisamente, “a representação rasteira do mundo que fabricamos”, nas palavras de Schaeffer (1993: 512), empregando explicitamente a terminologia de Schopenhauer. As vanguardas musicais refletem, no entanto, um mundo que, como o produto musical rigidamente calculado e racionalizado proveniente do rigor intelectual dos processos composicionais, e em detrimento da harmonia pretendida pelo pitagorismo, permanece invariavelmente sem sentido, e o questionamento do sentido condiz, como observa Michel Foucault (2009: 391) a respeito de Boulez, com o questionamento das formas

De fato, Boulez constata nas vanguardas musicais algo da intelectualização do intelecto problematizada por Flusser, ao confessar, posteriormente, que, com matematização e aritmetização do processo composicional que caracteriza o serialismo integral, o compositor foge da responsabilidade na escolha (Boulez 1972: 25). A escolha

para Boulez corresponde, como para Flusser,³ a uma recusa, uma vez que concebe a composição musical como recusas em meio a tantas probabilidades: “é preciso fazer uma escolha”, afirma. “É justamente essa escolha que constitui a obra”, conclui (Boulez apud Schaeffer 1993: 466).⁴

O impulso irracional que permanece a despeito ou justamente como efeito da racionalidade radical das vanguardas musicais explica a reconciliação entre a poesia e a arte que a acompanha desde suas origens, a musicalidade que expressa o impulso irracional ou, na terminologia de Flusser (2011: 80), o inarticulado, diante do qual o verso constitui o modo como o intelecto se precipita sobre o caos que o circunda. Assim, se a intelectualização do intelecto leva logicamente, segundo Flusser, a Auschwitz e a Hiroshima, ambas manifestações do modo de pensar ocidental (Bernardo 2008: 110-111), a poesia representa justamente o reconhecimento das limitações do intelecto, ao passo que o poeta, o que enfrenta o inarticulado para conferir articulação ao inarticulado.

Se o verso constitui o modo como o intelecto se precipita sobre o caos inarticulado que o circunda, as frases constituem a teia do mundo efetivo, a teia sobre a qual o mundo se esgota, em detrimento do inarticulado, em palavras articuladas, organizadas sob a forma de sujeito, objeto ou predicado, de modo que, conclui Flusser (2011: 61), o “significado” se define como um “lugar dentro da estrutura da realidade”. Nesse sentido, um sujeito – “o homem”, no exemplo de Flusser – fora de uma frase consiste em uma interrogação, de modo que deveria ser escrito com o signo “?”, uma vez que o sujeito, como o objeto, adquire significado com o predicado. O intelecto representa, assim, o campo onde predicados significam sujeitos e objetos, campo da busca predicativa de significado a partir do sujeito em demanda do objeto, ao passo que a poesia, ao promover a expansão do intelecto, constitui o caminho para uma superação do intelecto por si mesmo, visando a uma atitude positiva para com o intelecto, agora intelectualmente superado.

Coda

Em 1965, no mesmo ano em que Flusser publica o artigo “?”, o compositor Luciano Berio conclui *Sequenza III* para voz feminina, em que, ao ressoar a origem comum da poesia e da arte musical, estronda, no horizonte da poesia, o clima (*Stimmung*) tocado, segundo Flusser (2011: 98), por Orfeu na lira e na flauta por Pan, e que condiz etimologicamente com voz (*Stimme*), instrumento da composição de Berio, para o qual a voz, ao entoar sons musicais, constitui um meio de comunicação mais efetivo que as palavras.

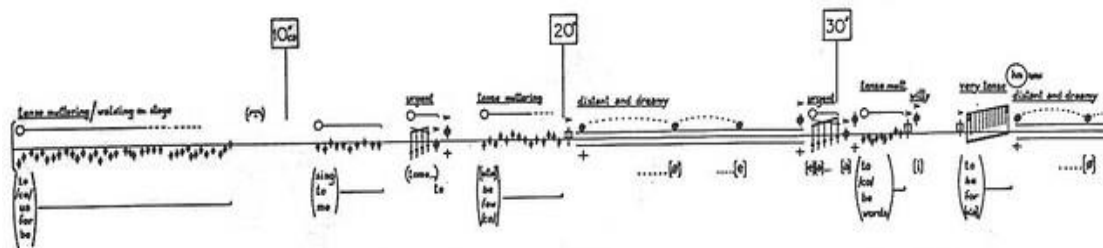
Berio (1996: 121) constata, alguns anos antes, mais precisamente em 1959, que a poesia, assim como a arte musical, se encontra menos circunscrita a seus meios e seus procedimentos particulares. E, considerando o fluxo entre ambas, afirma que a

³ Segundo Flusser (2008: 124), “‘decidir’ não é dizer ‘sim’ para determinada alternativa, mas dizer ‘não’ a todas as demais alternativas”.

⁴ A respeito da escolha e da recusa, Boulez (2007: 97-98) reitera: “Bem entendido, considero complementares os critérios positivos e negativos, escolha e recusa; pois pode-se dizer tão bem que eu, quando recuso me servir de uma determinada porção de registro sonoro, estou optando pelo registro total menos a porção recusada.”

give me a few words for a woman
to sing a truth allowing us
to build a house without worrying before night comes

O texto do poema se manifesta gradualmente na composição, fragmentado a partir de letras e fonemas sem que se produza um sentido, o qual se configura a partir da formação das palavras e, a seguir, das frases, de modo que os versos do poema aparecem gradualmente produzindo sentido sintaticamente por meio das frases. Com efeito, a segmentação do texto, segundo Berio, sugere uma progressiva perda de significado: “o texto, segmentado em seus elementos (...) gira continuamente sobre si mesmo: é texto e contexto de si mesmo”, afirma Berio (1988: 82), constatando, nos segmentos textuais, a mesma falta de referencialidade e inteligibilidade que caracteriza os sons musicais.



Luciano Berio – Sequenza III (1965)

Assim, a primeira palavra e, por conseguinte, o primeiro significado emerge do verbo cantar (sing), o qual ainda encerra a composição. As frases, por sua vez, aparecem principalmente nas passagens cantadas, de modo que o sentido produzido sintaticamente emerge a partir da melodia do canto (give me a few words...), o que potencializa o processo de significação por meio da suspensão da oposição entre fala e canto. Afinal, Berio concebe os sons musicais, sobretudo provenientes da voz, como um meio de comunicação mais efetivo que as palavras, o que toca o “aspecto central da linguagem” para Berio (1988: 103): “o som que se torna sentido”.

Ao propor a impossibilidade de oposição entre fala e canto, suspensa em sua composição, Berio (1988: 82-83) sustenta o seu procedimento composicional na relação entre linguagem e musicalidade, em que o teor musical paradoxalmente preenche de

sentido o percurso entre os termos de uma oposição suspensa, que ressoa a fratura representada pela cisão entre palavra e som musical. Assim, Berio ressoa o sentido profundo ou, para fazer eco com Flusser (2008:140) ao elogio da superficialidade, “face ao perigo de cantar o elogio schopenhauriano ao mundo enquanto representação”, Berio ressoa o sentido superficial da afirmação de Schloezer (apud Fubini: 143) de que “a música não tem um sentido mas é um sentido”.

Referências

- Bernardo, G. (et al.). (2008), *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume.
- Berio, L. (1998), *Entrevista sobre a música contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- _____. (1996), “Poesia e música: uma experiência”. En Flo Menezes (ed.), *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 121-129.
- Boulez, P. (1972), *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva.
- _____. (2007) *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva.
- D’Ors, E. (2009), *Las aporías de Zenón de Elea y la noción moderna del espacio-tiempo*. Madrid: Encuentro.
- Flusser, V. (2008), *O universo da imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume.
- _____. (2011), *A dúvida*. São Paulo: Annablume.
- _____. (1965), “?”. En *O Estado de São Paulo*, 22 out.
- Foucault, M. (2009), *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense.
- Fubini, E. (2008), *Estética da música*. Coimbra: Edições 70.
- Nietzsche, F. W. (2001), *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (2005), *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras.
- Schaeffer, P. (1993), *Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar*. Brasília: Ed. UnB.
- Schopenhauer, A. (2005), *O mundo como vontade e como representação*. São Paulo: Ed. UNESP.
- _____. (2003), *Metafísica do belo*. São Paulo: Ed. UNESP.